

Escribir libros que no son como la vida

ÓSCAR COLLAZOS



El Quijote, ilustraciones de Gustavo Doré

* Escritor y ensayista colombiano

Resumen

Los libros que escribimos surgen del laberinto de nuestra obsesiones. Extraviados en la memoria, encuentran de repente una salida, casi siempre imprevista. No hay escritor cuyas obsesiones no nazcan de la “realidad” (que entrecomillo) o de la propia vida, que son también los pensamientos y las imágenes que se condensan de fuera hacia dentro, es decir, desde el mundo exterior hacia el mundo interior, de donde surge toda construcción imaginaria. Un escritor es su interior y su entorno. Es el adentro y el afuera. De esta consciencia se deriva el carácter problemático de su escritura. Va de la tradición a la ruptura y elige las formas que lo definen. Elige y elabora: toda forma literaria se va haciendo, se deshace y reconstruye. Sólo en apariencia escribimos en nuestros vaivenes: algunas piezas del rompecabezas se quedaron extraviadas en el primer libro y regresan como quien recorre sus pasos; el deseo de no ser más el mismo, impulsa el salto adelante, que desconcierta a quienes esperan que el escritor no use jamás máscaras, pero resulta que el escritor es eso: máscara: persona. Es preciso mimetizarse, ser lo que no somos o ser sólo mediadores o médiums de quien no somos: la novela es eso: mediación y máscara.

Abstract

The books we write start from the labyrinth of our obsessions. Lost in the memory, suddenly find a way out, which is most likely unexpected. There is no writer whose obsessions do not begin from the “reality” (which I put in quotes) or life itself, which are also thoughts and images condensed from outside-in, this is, from an outer world towards an inner world, wherefrom a whole imaginary structure is arisen. A writer is within himself and in his surroundings. He is the inside and the outside. The frustrating character of his writing is derived from this awareness. It goes from tradition to the rupture and chooses the ways they are defined. He chooses and develops, every single literary style is being made, undone and rebuilt. Only apparently we write in our oddity: some pieces of the puzzle remain lost in the first book and return as the one who returns on his path; the wish of being someone else promotes a leap forward, which takes by surprise those who never expect the writer not to wear masks, although it happens that the writer is a mask : person. It is imperative to mimic, to be something different, or to be only a bridge leading to who we are not. Novel is this: mediation and mask.

Los libros que escribimos surgen del laberinto de nuestras obsesiones. Extraviados en la memoria, encuentran de repente una salida, casi siempre imprevista. Surgen de repente en un boceto o una imagen, de los asaltos de nuestra educación sentimental, que es como Flaubert parecía concebir la

vida de Frédéric Moreau, uno de sus personajes más *stendhalianos*. Van tomando cuerpo, a golpes de intuición o mediante elaborados propósitos, pues se trata de poner un poco de orden en el caos de la realidad, esa entidad que Vladimir Nabókov prefería poner entre comillas.



El Quijote, ilustraciones de Gustavo Doré

*Si un libro no surge de
sensaciones y pensamientos
obsesivos, de la realidad
interior que nos precede o del
mundo exterior que nos
abruma, es probable que
nunca sea un libro
verdaderamente convincente.*

Si un libro no surge de sensaciones y pensamientos obsesivos, de la realidad interior que nos precede o del mundo exterior que nos abruma, es probable que nunca sea un libro verdaderamente convincente. Escribir es, en principio, el acto liberador de dar forma artística a temas que antes de ser temas fueron revelaciones, más parecidas al material huido de los sueños que al burdo andamiaje de lo real. Revelaciones instantáneas que, con el tiempo, empiezan a volverse insidiosamente repetitivas, por qué no decir repetitivas a la manera de esas pesadillas que surgen una vez y, con el paso del tiempo, vuelven al escenario de los sueños sin haber cambiado sus imágenes ni haber aclarado su misterio. El mundo exterior, que nuestra sensibilidad absorbe como esponja al líquido, permanece casi desapercibido. Un día aceptaremos que no fuimos indiferentes a sus hechos ni a sus imágenes. Silenciosamente el escritor es alguien que se abre al mundo pero que, al mismo tiempo, pretende, al encerrarlo, resumirlo en imágenes significativas.

«Escribe sobre lo que conoces», dice un personaje de Hemingway al hijo que empieza a escribir cuentos, adolescente que al final del relato se descubre en la impostura de haber copiado textualmente el primer «éxito» de su carrera. Imposible hacerlo de otra manera: escribir sobre lo que se conoce, intelectual o sensitivamente. Imposible no caer a veces en el abominable abismo de la impostura. Lo que Hemingway llama conocimiento es lo que pretendo llamar obsesiones: retazos de vida que se van tejiendo y uniendo, que buscan su lugar en el espacio literario, simulacro de lo real o transfiguración de lo real en una realidad otra, la de la creación imaginaria.

Es probable que sean mayores en número las experiencias comunes que las singularidades excepcionales cuando se trata de reflexionar sobre el oficio de escribir; quiero decir que cuando los escritores de diferentes épocas reflexionen sobre la naturaleza de su oficio, encontraremos que es poco lo que los distingue y muy poco también lo que puedan añadir a lo que ya han escrito los grandes escritores que los precedieron. Sin embargo, no hay escritor que no se detenga a diseccionar en algún momento de su vida la génesis de sus libros, a explicar por qué fueron esos y no otros los temas que recorrieron su obra, trazando, sin que ellos mismos lo adviertan, vasos comunicantes que acaban por definir el sello personal de una obra o lo que muchos definen como una voz propia. Como en el aprendizaje del habla, el aprendizaje de un escritor suele hacerse por medio de procesos: el alfabeto del habla da paso a las palabras, éstas a su ordenamiento, de allí a las frases y párrafos, éstas al texto hablado. La libertad adquirida da un paso siguiente en la creación de un lenguaje. Jean Paul Sartre lo describió en uno de sus libros más hermosos, *Las palabras*. Se empieza a

nacer como escritor imitando a aquellos escritores que se admiran. Cumplido ese difícil ciclo, ya no cabe la impostura: se trata de encontrar una voz propia en el acerbo de la tradición, encontrar a los predecesores, inventarlos, como escribió Jorge Luis Borges. De la imitación al balbuceo, del balbuceo al habla, del habla a la definición de un acento propio. Acto en principio mimético, habla y escritura apuntan hacia un destino que ya no es comunicación sino expresión artística.

Nada más arduo que este aprendizaje, nada más difícil que sostener la voz que se ha encontrado en ese tránsito que va de la lectura de los escritores que admiramos a la definición de un estilo que reconocemos como propio. J.M. Coetzee, en su libro autobiográfico *Juventud*, nos describe el periplo del joven que sale de Ciudad del Cabo hacia Londres; se ocupa de distintos oficios, estudia a los grandes poetas y acaba por definir su vocación en el hallazgo de una voz poética que todavía no es suya. Sabremos que se dedicó a desentrañar el misterio de la escritura de Samuel Beckett sirviéndose de un programa de computador. Nada distinto de lo que confiesa haber hecho García Márquez con el mecanismo de relojería de *Luz de Agosto*, la novela de Faulkner. Nada distinto de lo que todo escritor hace en el acto de la lectura: ¿de dónde nace el milagro de esa gran obra, cómo ha sido escrita, cuál es la dosificación de sus ingredientes? Para el escritor, leer es escribir. En sus lecciones de literatura europea el travieso Vladimir Nabókov disecciona en escenas *La metamorfosis*. Se convierte en un lector con escalpelo: al deconstruir la novela de Kafka nos enseña que contiene unos ritmos, unos períodos temporales que, ensamblados, culminan en el todo de ese gran relato. No habrá escritor que explique con entera satisfacción, a sus lectores y



El Quijote, ilustraciones de Gustavo Doré

a él mismo, el porqué de esos temas recurrentes, de esas obsesiones que, aunque sufran metamorfosis con el tiempo, son precisamente los temas y obsesiones que lo distinguen de otros escritores o lo acercan a la herencia de sus predecesores. Aunque no se decida «escribir como...» o «a la manera de...», actividad reservada al pastiche, tarde o temprano se sabrá que escribimos en algo así como una línea de parentescos nacidos del árbol de la tradición. Reconocemos a Borges en Kafka y en Marcel Schwob, reconocemos a Kafka en Kierkegaard, reconocemos a Schwob en las «Vidas imaginarias» de Plutarco.

El siglo xx dio al quizá más enigmático escritor de la modernidad, un judío de Praga, nacido en



El Quijote, ilustraciones de Gustavo Doré

el ocaso del imperio austrohúngaro, para quien el mundo sólo podía ser visto como representación alegórica. Los diarios de Franz Kafka, los estudios que se han consagrado a su obra, no acaban de resolver el enigma que recorre esa obra ni a resolver las preguntas que sus lectores seguimos formulándonos cuando nos sumergimos en los laberintos y las parábolas de un «proceso» de trágico, brutal e incomprensible final, en la «metamorfosis» de un viajante de comercio que despierta convertido «en un horrible insecto», en el misterio de un «médico rural», en las servidumbres que nos encierran en una colonia penitenciaria o en esa soberbia alegoría de la libertad de elegir que sugieren «La Condena» o

«Ante la Ley», relatos magistrales que aún hoy son pasto fresco en el abrevadero de las interpretaciones.

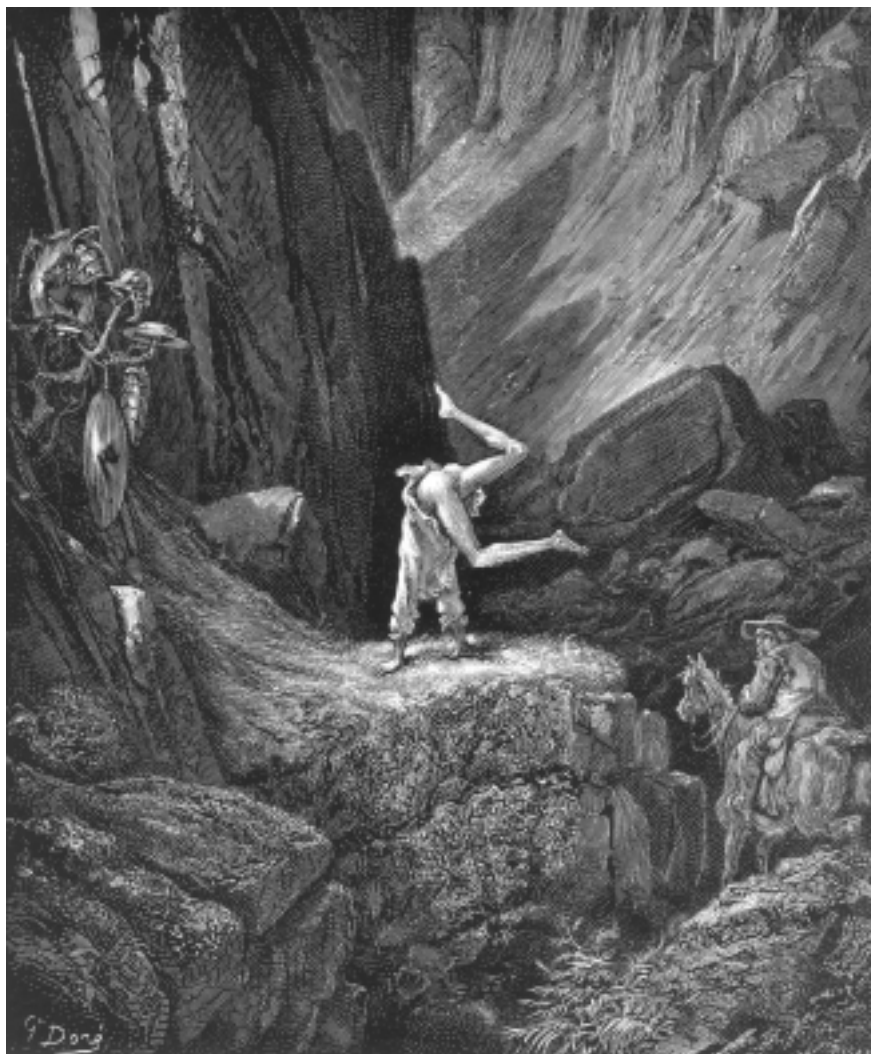
¿De dónde surgían los temas de Franz Kafka? Sin duda de su biografía, de aquello que conocía y lo convertía en el ser tal vez más atormentado que haya dado la literatura europea moderna desde Sören Kierkegaard. Escritor de obsesiones, pero de obsesiones donde es posible reconocer los rasgos de una biografía personal que alcanza su más radical expresión en la querrela del hijo contra el padre, Kafka no es, sin embargo, un escritor realista sino el artífice de una colosal realidad imaginaria.

Si me propusiera sacar una lección de las relaciones que mantienen vida y obra en el trabajo de un escritor, diría que no hay escritor contemporáneo que no sea en principio un parricida. En sus comienzos, el «artista adolescente» busca matar al padre, tal vez se pase toda una vida regocijándose con la visión simbólica de su cadáver. En algunos casos el padre es la tradición inmediata; en otras, el agobiante mundo exterior; la autoridad, el orden dislocado del mundo; algún viejo trauma infantil, algún amor extraviado, pero siempre será, más que el signo de la felicidad, el signo inequívoco de un desacuerdo con el mundo. «Conciencia desgraciada», la llamaba Lukács. De ese desacuerdo, de ese contrato fraudulento que nos vincula con el mundo, nacen a menudo las obras escritas.

Me he propuesto reflexionar sobre mi oficio y tal vez resulte repelente citar a los grandes maestros que están detrás de todo aprendizaje. Si me sirvo de Kafka no es tanto para lamentar el hecho de no ser ni siquiera la sombra de la sombra de ese escritor tan enigmático como inmenso, de no ser kafkiano más que en mi admiración y perplejidad ante sus parábolas, como

por el propósito de pasearme por ese estrecho corredor que sirve de camino, a manera de paralelas, a lo que vulgarmente llamamos nuestra vida y pomposamente invocamos como nuestra obra. Kafka sería el autor menos realista de su tiempo y el más cabalístico de los escritores contemporáneos; el ejemplo más alto de un escritor para quien la verosimilitud, imperativo categórico de la novela, se imponía a partir de fábulas insólitas y extraordinarias: la «mentira novelesca» es la base de sus ficciones. Imaginó situaciones inverosímiles para devolvernos a la verosimilitud de la fábula. Nadie, ningún lector, duda por un momento del hecho «real» —real en la novela, no en la realidad— presenciado en la metamorfosis de Gregorio Samsa.

No hay escritor cuyas obsesiones no nazcan de la «realidad» (que entrecomillo) o de la propia vida, que son también los pensamientos y las imágenes que se condensan de fuera hacia dentro, es decir, desde el mundo exterior hacia el mundo interior, de donde surge toda construcción imaginaria. Todos los escritores somos en cierta medida Kafka, un hombre de severidad probablemente tediosa, de hábitos rígidos, de indecisiones irresolubles, de sensualidad metódica, de vida doméstica nada distinta de la del hijo de una acomodada familia judía de la Mittel Europe, de amores tan apasionados como inconclusos, de cobardías que se transmutan en la querrela contra el padre o en la huida hacia atrás cuando trató de concretar sus relaciones amorosas. Elías Canetti, otro judío centroeuropeo, abrió bellamente su «otro proceso de Kafka». Todos los escritores somos en cierta medida Hemingway: aventureros y fanfarrones, adheridos a la piel áspera de la realidad, de la que posiblemente salga la suave maravilla de un tex-



El Quijote, ilustraciones de Gustavo Doré

to, pero siempre seremos una conciencia impaciente y férrea en la búsqueda de un lenguaje propio.

Cuando se trata de definir a los escritores, sobre todo a los escritores de novelas, por las relaciones que sus obras mantienen con la realidad, que puede ser épica o doméstica, grandiosa o trivial, siempre será oportuno volver a ese ciudadano de la Praga de principios del siglo xx. La conducta de K. o Samsa está dominada por comportamientos en muchos sentidos triviales. En Kafka se da el extremo de una concepción del mundo atravesada por laberínticas mediaciones imaginarias, extremo opuesto a lo que parece ser la tradición del escritor latinoamericano, para quien el mun-



El Quijote, ilustraciones de Gustavo Doré

do exterior se construye como simulacro de lo real. Somos en gran medida simuladores de lo real, simuladores de vida que pueden parecerse a nuestras propias vidas, constructores aplicados de un edificio que nos devuelve al andamiaje de nuestra propia memoria sentimental y cultural. Las memorias de García Márquez toman el rumbo inverso de sus novelas: la realidad autobiográfica remite a la ficción, *Vivir para contarla* es un libro de claves autobiográficas como lo son los *Diarios* de Kafka, las *Antimemorias* de Malraux, *Vías de escape* de Graham Green. La ficción novelística oculta a menudo sus fuentes; el texto autobiográfico las revela.

Cuando García Márquez confiesa haberse sentido maravillado por

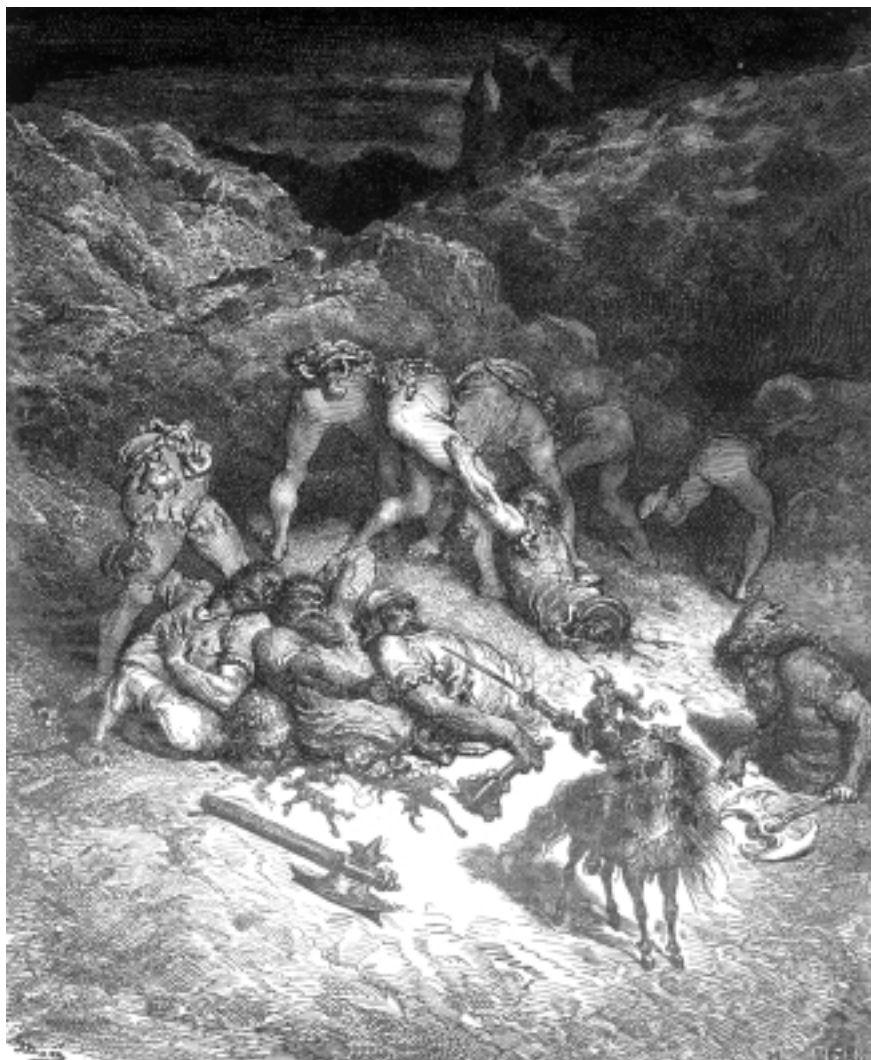
el comienzo de *La metamorfosis*, recuerda también haber encontrado en la frase inicial de la novela la legitimación de aquello que presentía como vocación imaginaria de la literatura. Esto es posible, se dice. Siempre se dirá «esto es posible» cuando nos enfrentamos a la escritura literaria de alguien a quien admiramos: las hipérboles de Rabelais, la disección social de Balzac, el minimalismo de Monterroso o el son sense de Lewis Carroll. Es posible la vulgaridad de los actos cotidianos, como en James Joyce; es posible cartografiar una ciudad y alcanzar en el viaje homérico la epifanía, tanto como asumir el obsceno delirio de un monólogo en el que Molly Bloom es madre, esposa y puta. Son posibles las sagas imaginarias de William Faulkner, ese vaivén entre la degradación de un condado donde reconocemos al «profundo sur» norteamericano y el sello de la tragedia que acompaña a sus personajes. Leer, como leí *The Catcher in the Rye*, de John D. Salinger, no fue solo el descubrimiento de una gran novela, sino la regocijante certidumbre de haber encontrado a un novelista que escribía sobre adolescentes en conflicto. Ya no se trataba de la aventura picaresca de Tom Sawyer sino del universo de un joven que no encuentra su lugar en el mundo.

Siempre habrá en la vida de un escritor otro escritor que le enseña el camino, que le dice al oído: «Esto es posible». Los grandes temas de la novela no son aquellos que inventamos sino aquellos que re-escribimos desde nuestra biografía o desde la sensibilidad individual que los vuelve distintos. Siempre habrá un adulterio de final trágico, como en Flaubert o en Tolstoi, siempre habrá un Julien Sorel de desmedida belleza y ambición, Lolita llamará una y otra vez a nuestras puertas, Fabricio del Dongo soñará con la gloria de Napoleón.

Uno de los grandes escollos del escritor no es el hallazgo de sus temas sino del instrumento que los va a volver posibles como creación imaginaria. Los temas, se repite a menudo, no son elegidos por el escritor. El escritor es un elegido por sus temas. Cuestión relativa: Truman Capote elige sumergirse en un escandaloso crimen múltiple y nos ofrece *A sangre fría*, el universo patológico de una tragedia que nos devuelve a los «endemoniados» de Dostoiévsky. Sospecho que siempre habrá, en la elección deliberada de ciertos temas, un encuentro con el universo de nuestras obsesiones más profundas, la búsqueda a algún principio moral, la preocupación consciente de que allí, en esos temas que en apariencia no pertenecen a nuestro universo personal, hay siempre algo que nos atañe, el propósito de desentrañar de lo real aquello que sigue siendo una desconcertante cifra de la condición humana. Porque, ¿qué es escribir si no la búsqueda de la condición humana?

Los escritores sabemos que elegir un tema y no ser elegido por éste no es de ninguna manera un acto gratuito. Y, al contrario, que ser elegido por un tema revela muchas cosas de nuestra naturaleza que probablemente haya permanecido en las sombras de nuestra conciencia. Que lo digan los psicoanalistas, entregados a la tarea de descubrir lo que desconocemos.

Kafka —siempre se vuelve a Kafka— escribió en sus Diarios que celebraba no pertenecer, como escritor checo, a una gran tradición. «La memoria de una nación pequeña —escribe—, no es menor que la de una nación grande, de ahí que asimile más a fondo el material de que dispone». Y añade: «Porque las exigencias que la conciencia nacional, dentro de un pueblo pequeño, plantea al individuo, traen consigo



El Quijote, ilustraciones de Gustavo Doré

que cada uno deba estar siempre dispuesto a conocer la parte de la literatura que ha caído en sus manos, a conservarla, a defenderla, y a defenderla en cualquier caso, aunque no la conozca ni la conserve».

Kafka se sabía heredero de la cultura judeo cristiana, pero también hijo de un pequeño país donde se hablaba un idioma ajeno. Elige el idioma ajeno, no el propio, el yiddish o el checo. Su caso es un caso de extraterritorialidad, pero lo que me importa resaltar aquí es la conciencia que tiene de pertenecer a una nación pequeña; pequeña, supongo, en relación con la nación alemana, rusa o francesa, por ejemplo. Cuando leí por primera vez esta reflexión, pensé en la conciencia de quien se sabe colombiano o



El Quijote, ilustraciones de Gustavo Doré

latinoamericano, es decir, de quien se sabe inscrito en una tradición literaria de apenas dos o tres siglos. Pese a esto, y aunque ser colombiano o latinoamericano no sea un hecho deplorable, como no es tampoco motivo de pavoneo u orgullo, es dentro de esas tradiciones donde nos inscribimos. Pero lo más significativo del hecho de servirse «del material de que dispone» hizo del escritor latinoamericano, o colombiano, un escritor de búsquedas más allá de las fronteras de su cultura. Se volvió excéntrico, se instaló fuera del centro.

Limitación y ventaja. La nacionalidad no es un imperativo estético, pero de esa fatalidad nace una memoria cultural que fortalece el contenido de nuestras obras. Bor-

ges, excéntrico y extraterritorial por excelencia, no puede evitar la reconstrucción fabulada de personajes de la pampa ni renunciar a cuchilleros y compadritos de los barrios bajos, a imaginar la creación mítica de Buenos Aires dentro del mapa de su historial real. Cortázar cabalga entre París y Argentina, es un escritor de dos o muchos mundos, lo que a mi modo de ver nace de una experiencia similar a la señalada por Kafka. «Desgraciado el escritor que está obligado a representar a un país», dice el epígrafe de Jacques Vaché con que anuncia la extraterritorialidad de *Rayuela*. La literatura no representa a un país; a lo sumo lo expresa. Y lo expresa en sus zonas por lo general ocultas, dándole a menudo significación a aquello que parece no tenerla.

Se ha dicho, con razón, que la novela latinoamericana contemporánea hace su aprendizaje, más que en las tradiciones inmediatas de su geografía cultural, en la tradición moderna de otras literaturas: Onetti y García Márquez no se conciben sin la existencia de Faulkner; Vargas Llosa no es posible sin el encuentro de Flaubert con James Joyce; Carlos Fuentes asume Ciudad de México como polifonía y al aceptar la condición polifónica de *La región más transparente*, nos devolvemos al John Dos Passos de *Manhattan Transfer* y al Alfred Döblin de *Berlin Alexanderplatz*.

Nuestra tradición es antropofágica. Y el escritor latinoamericano, o el colombiano en particular, no parece haber llegado a la modernidad siguiendo la ruta de sus predecesores nacionales sino abriendo la mirada y la curiosidad hacia literaturas que le permitían el libre acceso a la modernidad. Los críticos hablan de «modelos», de «paradigmas» o de «cánones». Los inciertos cánones literarios, inciertos por carecer de una coherente y progresiva línea de continuidad, justifican

esa mirada hacia afuera con la cual nos hicimos escritores contemporáneos. No tanto en la elección de nuestros temas sino en la búsqueda de un estilo, en el aprendizaje de las formas artísticas que acabarían de darle a la narrativa latinoamericana contemporánea su carta de ciudadanía en el mundo.

Puedo hablar de mi aprendizaje de escritor y del aprendizaje de mi generación. Aprendí a golpes de intuición y con el hallazgo azaroso de aquellos escritores, norteamericanos y europeos, que alimentaban mi sensibilidad de lector. La alimentaban por una suerte de «afinidad electiva». Los temas eran lo de menos: estaban allí, en infancia y adolescencia revulsivas, en un caótico paisaje urbano, en las reminiscencias de un insondable paisaje marino o selvático, en el prostibulario universo de un puerto. Pero estaban también mis desacuerdos con los valores del mundo: el principio de autoridad dominante en la familia; las inquisiciones morales impuestas a la posibilidad de una vida libre y plena; la castrante herencia religiosa, el racismo, el descubrimiento de la amistad y la solidaridad entre dos jóvenes: un pequeño burgués y un hampón callejero. Lo difícil era el hallazgo de los instrumentos verbales que permitieran la expresión de ese universo personal y social. El aprendizaje había que hacerlo con la experiencia de la lectura, que es el primer acto de la escritura. Conocer lo que dicen otros escritores de su oficio equivale a saber que, más que los temas, son los hallazgos formales los que conducen a la escritura literaria. Los temas son apenas un esqueleto: hay que rodearlo de piel y carne, hay que volverlo armónico en la elección de las proporciones.

No creo que haya sido distinta la experiencia de mis contemporáneos, pese a la diferencia de nuestros universos temáticos. Cuando la narrativa latinoamericana reveló su



El Quijote, ilustraciones de Gustavo Doré

dinámica a través de grandes escritores de épocas distintas, todos nacidos con el siglo, fue posible aceptar por primera vez que nos precedía una tradición, que era posible el aprendizaje en esas fuentes: en Borges, en Cortázar y en Bioy Casares; en Juan Rulfo, Juan José Arreola y en Carlos Fuentes; en Juan Carlos Onetti y en Felisberto Hernández; en María Luisa Bombal y en José Donoso; en Carpentier y en Lezama; en Cabrera Infante y en Lino Novás Calvo. Reconocernos en una tradición equivale a reconocernos en una familia. Pero, como en toda familia, el reconocimiento de una genealogía deja la puerta abierta a las rupturas. De nuevo el parricidio, que no es posible sin la existencia del padre.



El Quijote, ilustraciones de Gustavo Doré

Octavio Paz señaló que la tradición latinoamericana es una tradición de la ruptura. En este clima de aceptaciones y rechazos, de afirmaciones y rupturas, se dibuja el semblante de una generación de escritores colombianos y latinoamericanos. Si se le quisiera poner fecha al nacimiento de la generación de escritores a que pertenezco —a menos que algún necio me niegue el derecho a una pertenencia generacional—, diría que cubre la década de los sesenta. Y no es curioso que sea esa la década de las grandes novelas paradigmáticas de

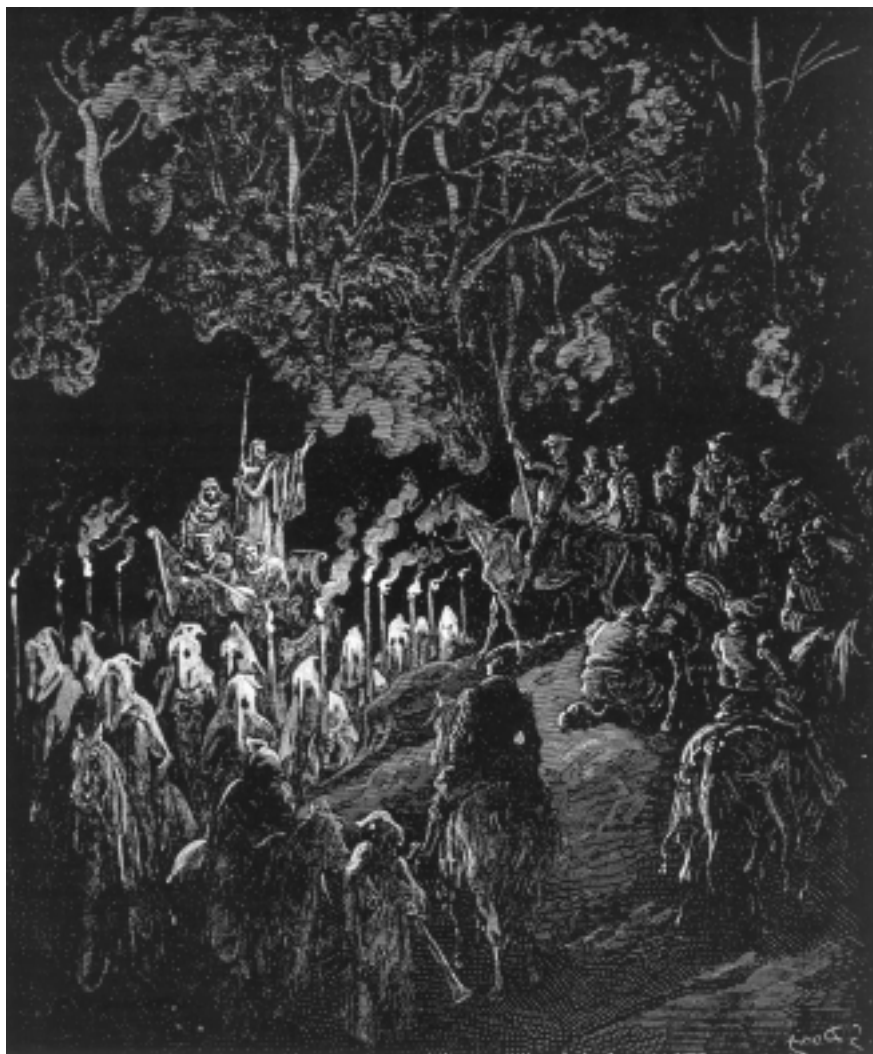
América Latina: *Gran Sertón Veredas*, de Guimarães Rosa; *Cien años de soledad*, de García Márquez; *Rayuela*, de Julio Cortázar; *Conversación en la catedral*, de Vargas Llosa; *El astillero*, de Onetti; *La Muerte de Artemio Cruz*, de Fuentes; *El obscuro pájaro de la noche*, de José Donoso; *Tres tristes tigres*, de Cabrera Infante; *Paradiso*, de Lezama Lima.

Se intenta, desde entonces, reconstruir las piezas de un mapa que no vacilo en llamar de «culturas híbridas». La búsqueda hacia atrás se reencuentra con Borges y Marechal, Felisberto Hernández y Carpentier, Asturias y Roberto Arlt, Jorge Amado y Osvald de Andrade. ¿Por qué culturas híbridas? Porque se llega a la certidumbre de que América Latina es irreductible: no hay prejuicio cultural o étnico que la limite. Su verdadera naturaleza reside en el mestizaje: es la selva y la ciudad; es indígena, como en José María Arguedas; profundamente rural, como en Rulfo; babélicamente urbana, como en Fuentes, Marechal y Cabrera Infante; es mito, como en Asturias, Carpentier y García Márquez; es la tierra de nadie, como en las ficciones de Borges, que transcurren entre el pensamiento, la parábola y el cosmos. Irreductible: sólo Europa parece reducirla a hecho pintoresco, pero el argentino sabe que su realidad no es la de México y el colombiano aprende que en su realidad pueden convivir México y Perú, campo y ciudades, selvas y mares, blancos, indios, negros y mestizos.

El aprendizaje que se ha iniciado en los grandes de la novela del siglo xx norteamericano o europeo se continúa en este nuevo aprendizaje: el escritor joven puede aprender en Borges, en Cortázar, en Onetti, en Cabrera Infante, en Rulfo, en Fuentes o en Lezama, de la misma manera que, en la poesía, se había aprendido en Vallejo o en Neruda,

en Paz o en Gorostiza, en Huidobro o en León de Greiff. Los vasos comunicantes que conducen al aprendizaje son múltiples y, por lo mismo, enriquecedores. No hay libertad donde no hay opciones. Al inventarnos una tradición encontramos a nuestros predecesores. Los temas hegemónicos, tiránicamente impuestos desde los prejuicios (la novela telúrica, el indigenismo), nos encerraban en una identidad única. A partir de entonces ya no había encierro posible: abierta, plural, polifónica y polisémica, la novela latinoamericana ya no es idilio entre la naturaleza y el hombre ni una comunión entre el «buen salvaje» y la lírica que no acaba de comprender los signos de la modernidad. Es, ineluctablemente, problemática.

Un escritor es su interior y su entorno. Es el adentro y el afuera. De esta conciencia se deriva el carácter problemático de su escritura. Va de la tradición a la ruptura y elige las formas que los definen. Elige y elabora: toda forma literaria se va haciendo, se deshace y reconstruye. Sólo en apariencia escribimos libros distintos. En realidad escribimos el mismo libro. Nos reescribimos en nuestros vaivenes: algunas piezas del rompecabezas se quedaron extraviadas en el primer libro y regresan como quien recorre sus pasos; el deseo de no ser más el mismo impulsa el salto adelante, que desconcierta a quienes esperan que el escritor no use jamás máscaras, pero resulta que el escritor es eso: máscara, persona. Es preciso mimetizarse, ser lo que no somos o ser sólo mediadores o médiums de quien no somos: la novela es eso, mediación y máscara.



El Quijote, ilustraciones de Gustavo Doré

El enmascarado importa poco. Lo que importa, al fin y al cabo, es haber vuelto creíble la máscara. Si los escritores aquí presentes, enmascarados que ocupan el amplio escenario de la literatura colombiana, aceptaran invitarme a su fiesta, les diría que iré, con una condición: que se me acepte como soy. Voy a ser discreto: mi máscara no es mejor ni peor que la de ellos, será acaso distinta, porque de eso se trata: literatura es una fiesta de máscaras singularmente diversas. ❁